

LA ÉTICA CONTRA LA MODERNIDAD

por **María Teresa Muñoz** arqto.

La entrada de Peter Smithson y de James Stirling en la polémica acerca del post-modernismo, que ocupa a la crítica de arquitectura en nuestros días, ha de ser interpretada como algo más que un mero incidente. Porque, el hecho de que Peter Smithson, bajo la forma de un pretendido canto al ornamento, insista sobre todo en su antigua obsesión de proyectar edificios capaces de anticiparse a las necesidades de sus ocupantes ("Once a Jolly Swagman" en A.D. n.º 11-12, 1978), y de que James Stirling, reaccionando airadamente contra el desprecio hacia su arquitectura como representante de la estética maquinista y el reductivismo arquitectónico, ataque duramente a los arquitectos de vanguardia ("Beaux Arts Reflections" en A.D. n.º 11-12, 1978), demuestra que ciertos flancos del post-modernismo están comenzando a debilitarse peligrosamente. Y esta impresión viene aún reforzada por los comentarios de sus propios promotores, que reconocen abiertamente resultados poco satisfactorios en las obras construidas y lanzan una llamada de atención en cuanto a la eventual validez de sus hasta ahora indiscutibles slogans (Anthony Vidler, "The Writing on the Wall" en A.D. n.º 11-12, 1978).

Para cualquier lector atento a las oscilaciones que experimenta la valoración de las distintas tendencias arquitectónicas, no será difícil adivinar que, detrás de todas estas declaraciones, están latentes los deseos de reconsiderar una arquitectura ciertamente relegada al olvido, una arquitectura, por otra parte, eminentemente inglesa. Este volver la vista hacia un momento de transición, considerado poco menos que tabú por la cultura arquitectónica actual, parece ser tan inevitable como oportuno. Porque, en arquitectura, desde que el psicoanálisis nos enseñó que nada se olvida sin dejar rastro, y que, cuanto más se trata de ignorar algo, más presente está en nuestra actividad, son estos períodos oscuros y vacíos los que muchas veces explican mejor la propia evolución de la disciplina.

El hecho es que la arquitectura de los años cincuenta, a pesar de su continuidad con las últimas obras de los maestros del Movimiento Moderno, comienza a cuestionar dos de los pilares básicos sobre los que se erigió la arquitectura moderna: por una parte, los elementos diseñados exclusivamente para una ocasión, e incluso los destinados a la prefabricación, desplazan a los componentes propiamente industriales, y, por otra, la aglomeración o yuxtaposición de partes sobre estructuras establecidas firmemente acaban con la pretensión de composición libre que caracterizaba al Movimiento Moderno.

Sin embargo, como demuestra una de las obras más representativas de este período, la Hunstanton School de Peter y Alison Smithson, los resultados formales alcanzados por estos arquitectos no podrían considerarse en sí mismos ni revisionistas ni heterodoxos, sino más bien plenamente integrados

en la tradición figurativa de la arquitectura moderna y, concretamente en este caso, como una derivación del lenguaje miesiano. Y esto sucede porque no era una opción figurativa lo que los movimientos de los años cincuenta pretendían oponer al Movimiento Moderno, sino una filosofía de diseño, una ética.

En la base de esta moral arquitectónica, muy cerca de los arquitectos neogóticos como demuestra su admiración por figuras como la de William Butterfield, está la idea de que el arquitecto debe buscar ante todo la verdad y la autenticidad por medio de la exposición de los materiales y tratar de alcanzar la expresión y el carácter a través de formas constructivas al margen del gusto y las modas del momento. Esta actitud ética es la que explica por qué pudo pasarse con tanta facilidad de un lenguaje miesiano a otro más emparentado con el último Le Corbusier, dando lugar a que una arquitectura ligera y efímera pudiera considerarse equivalente a otra más pesada, tosca y permanente. Porque, la autenticidad a través de la exhibición de los materiales llevaba naturalmente a resultados sólo aparentemente contrapuestos en la construcción de acero y en la de hormigón.

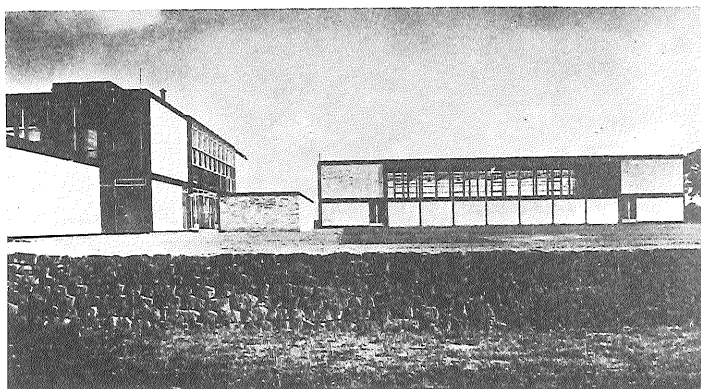
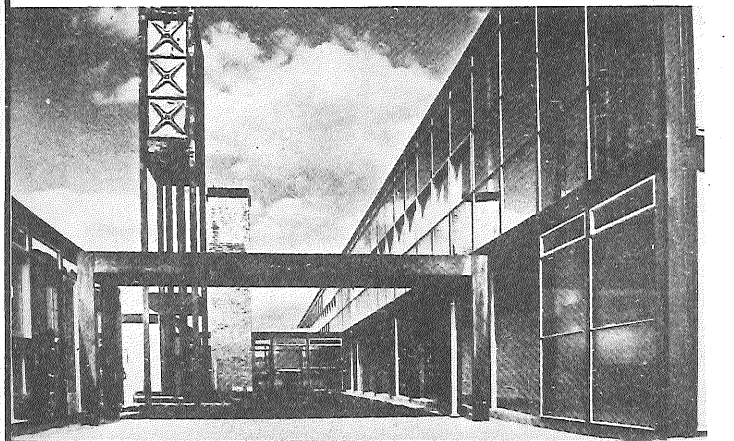
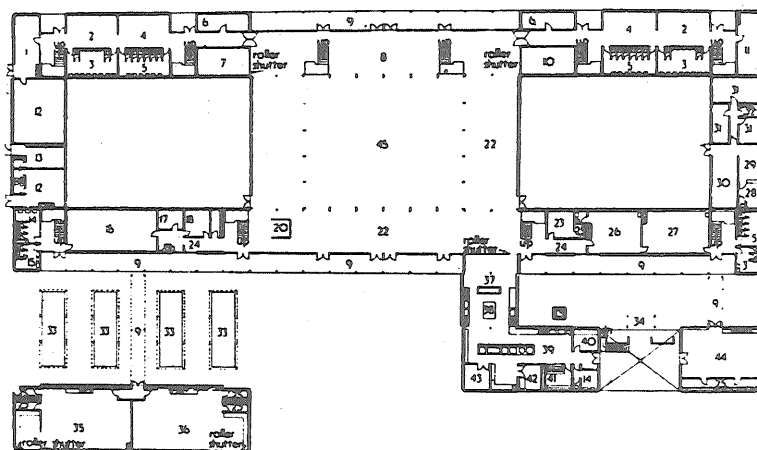
Pero, teniendo en cuenta que el arquitecto tiene siempre una vinculación más fuerte con los objetos que construye que con la ética que los sustenta, esta falta de coherencia formal que la arquitectura de los años cincuenta tiene como movimiento, como estilo único, es responsable en gran medida de su incapacidad para constituir una crítica eficaz al Movimiento Moderno. En este sentido, y deteniéndonos en primer lugar en el tema de los elementos utilizados en la construcción, es en su planteamiento del problema de la repetición, sistemáticamente evitado en el Movimiento Moderno y formulado en términos muy diversos en la arquitectura post-moderna, donde la arquitectura de los años cincuenta hace más patente lo inadecuado de sus cauces críticos al momento en que aparece.

La arquitectura de los años cincuenta afirma la capacidad de la repetición —una idea de repetición apoyada en su ética rigurosa y austera— para producir diseños naturales y humanos. Y el intento de armonizar estos deseos de repetición con un huma-

Hunstanton School.
Planta.

Hunstanton School, Norfolk, Inglaterra.
Peter y Alison Smithson. 1954.
Enlace entre el bloque menor y el bloque principal.

Hunstanton School.
El gimnasio como bloque independiente.



nismo que exige cierta variedad y contraste en las obras construidas, atentaba gravemente contra lo que había sido una de las más grandes conquistas de Mies van der Rohe: la absoluta homogeneidad. Tanto la introducción de la variedad sobre la homogeneidad miesiana, como el exceso de diseño de las partes, trasladando al elemento la complejidad que era patrimonio del conjunto en la arquitectura moderna, permiten calificar a esta arquitectura como menos avanzada que la de sus predecesores, y así lo reconocieron los arquitectos americanos de finales de los años sesenta.

La repetición en Mies estaba mucho más de acuerdo con el pensamiento moderno, en cuanto que la neutralidad formal de sus obras parece permitir la aparición de sucesivas versiones, incluso idénticas, de una misma construcción. En Mies, como demuestran numerosos ejemplos de edificios completados o añadidos a conjuntos por otros arquitectos, la idea de unicidad de una obra llega casi a desaparecer, en cuanto que es la propia perfección constructiva la que la sustenta. Pero, además, y contrariamente a lo que hacen los arquitectos de los años cincuenta, Mies diseña uniones, no partes, manteniendo la vinculación con la más pura tecnología e incidiendo allí donde los distintos elementos se articulan para formar una entidad superior. La repetición, en la arquitectura de los años cincuenta, no es ni una consecuencia lógica del lenguaje racional ni tampoco de la voluntad de decorar, sino que sólo tiene como base unos supuestos deseos de rigor del arquitecto en la creación de la forma.

El tema de la composición nos lleva a considerar lo que la arquitectura de los años cincuenta plantea como su objetivo primordial: la construcción de formas canónicas, con unas características que indican una clara voluntad de ruptura con la arquitectura moderna. En primer lugar, se trata de buscar un lenguaje formal capaz de matener rigidamente la estructura y el funcionamiento del edificio. En segundo lugar, se pretende que los productos que han de ser inventados por los arquitectos no sean propiamente edificios, sino más bien lugares construidos, conjuntos o complejos urbanos. Estos dos aspectos, el primero coincidente con las aspiraciones neogóticas de construir un estilo propio y el segundo dirigido hacia el planeamiento, nunca podían tener una acogida favorable por parte de ciertos sectores de la profesión, y en particular por los arquitectos americanos, colocados tradicionalmente del lado del edificio aislado y de la inclusividad formal.

Eames House, Santa Mónica, California.

Charles y Ray Eames, 1949.

La Eames House fue ampliamente tratada y elogiada por Peter Smithson en "Just a few chairs and a house: an essay on the Eames-aesthetic" dentro de la monografía que el Architectural Design dedicó a Charles y Ray Eames en su número de septiembre de 1966.

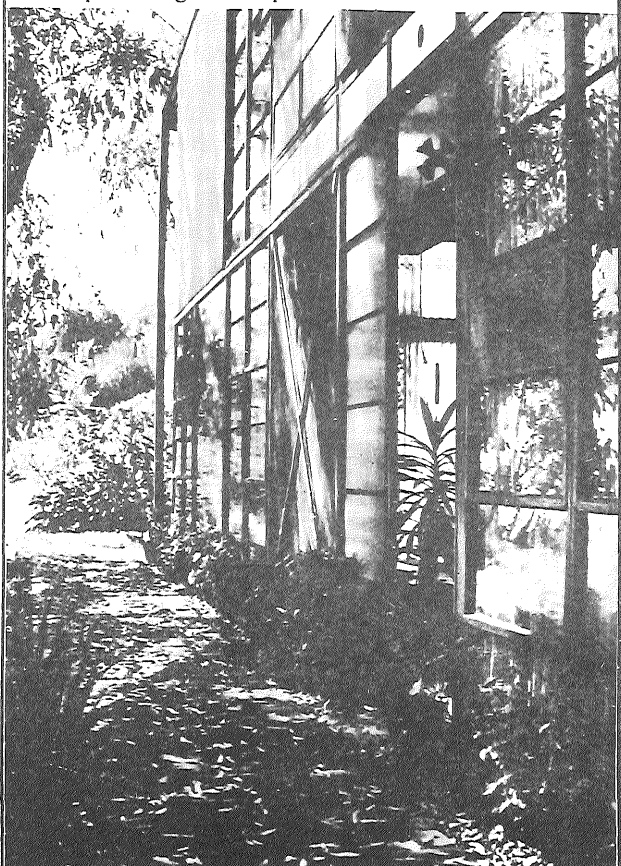
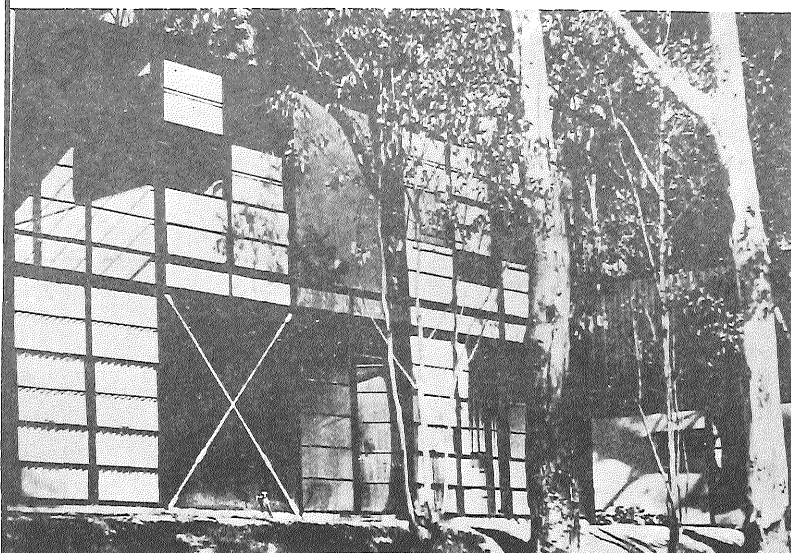
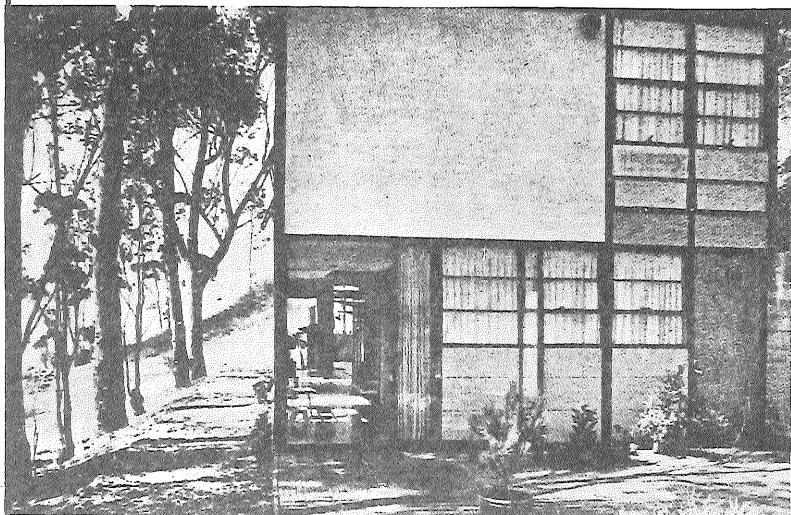
(En este punto, querríamos llamar la atención sobre las dificultades con que chocó la pretensión de los Smithson de constituir un frente común con Charles Eames y la arquitectura de California en su oposición al Movimiento Moderno. La obra de Eames, profundamente americana en los aspectos que hemos señalado, constituía una opción claramente alejada de este campo de operaciones de los arquitectos ingleses.)

En una situación como la de la arquitectura de los años cincuenta en que se negaba la validez de las experiencias formales del Movimiento Moderno como modelo para la realización de la arquitectura, tanto como la capacidad individual para llevar a cabo la pretendida renovación y purificación arquitectónica, la creación de un ambiente físico coherente se supone que debería surgir espontáneamente de un esfuerzo colectivo por expresar las diferencias entre espacios públicos y privados, entre lo colectivo y lo individual, en definitiva, a través de una diferenciación de escalas. No es extraño, entonces, que el término edificio fuera sustituido por el de ambiente.

Esta aparición del dominio público en la construcción —un dominio público en perfecta correspondencia con el dominio individual— lleva a que el arquitecto sólo intervenga a aquellos niveles en que aparecen jerarquías especiales significativas, en edificios públicos o agrupaciones de vivienda colectiva, nunca en los casos de viviendas aisladas o edificios homogéneos. Esto se hace bien patente en los proyectos de los miembros del Team Ten, cuya manifiesta preferencia por las universidades, hospitales, escuelas, barrios, etc. supone ya un desplazamiento de la actividad profesional hacia aquellos problemas de alojamiento en que interviene una colectividad institucionalizada, tratando de incidir con una moral arquitectónica humanista en mejorar sus condiciones de vida.

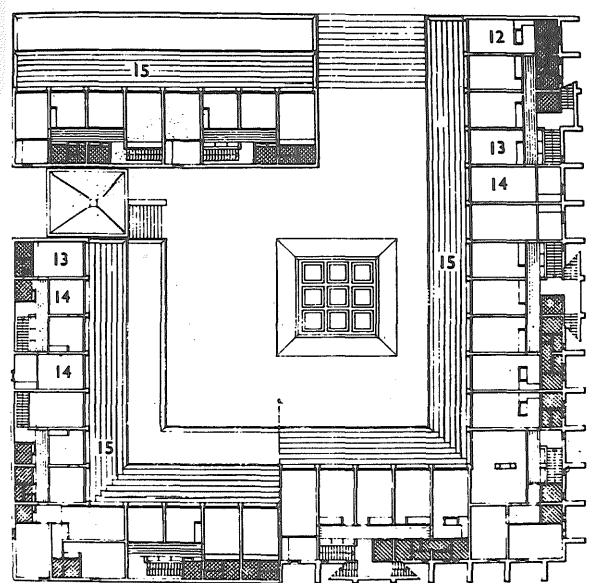
La diferenciación entre individuo y colectividad, fundamental en estos planteamientos, tiene consecuencias muy directas en el propio lenguaje de la construcción. Por un lado, los elementos de circulación y de reunión se convierten en el centro de la arquitectura, cobran entidad material en forma de calles, patios o plazas construidas, cuando habían permanecido casi siempre como el negativo de la construcción. Estos son ahora los elementos más permanentes, mientras que los edificios pierden importancia como entidades independientes.

Por otro lado, las relaciones entre interior y exterior de los edificios son radicalmente replanteadas ya que, al ser también el exterior parte de la arquitectura, deja de tener sentido la idea de fachada como automático plano límite; las construcciones se pliegan, curvan o aparecen rodeando un espacio abierto con el cual establecen una relación tan potente como para asignarle a ella exclusivamente la función de dar al conjunto su carácter de acabado. Esto plantea grandes problemas al tratar de distin-



guir entre el frente y la trasera de los edificios, sobre todo en los bloques lineales, a causa de la dificultad de hacer compatibles la pretendida diferenciación entre acceso de vehículos y de peatones, desde lados opuestos, con el concepto de bloque de dos fachadas como lo es el crescent, e incluso con el hecho de que sean precisamente las traseras las que relacionan el conjunto con su entorno.

El caso del edificio escalonado organizado en torno a un patio o plaza es, tal vez, el que pueda ilustrar mejor las contradicciones internas de los tipos ensayados por los arquitectos ingleses de los años cincuenta, contradicciones tanto más patentes en edificios de indudable calidad, como son el Caius College en Cambridge o el Queen's College en Oxford. En ambos casos, un patio elevado y pavimentado es rodeado por un bloque de edificación que se va retrasando progresivamente, con objeto de permitir terrazas en todos los pisos o un mejor soleamiento. Pero, al utilizar una construcción escalonada en un terreno llano, sucede que la fachada trasera, teóricamente oculta en un escalonamiento natural como el del anfiteatro, aparece precisamente como la más visible, tanto por su inmediatez como por su mayor desarrollo, exigiendo un tratamiento que en ningún caso puede ser calificado de satisfactorio.



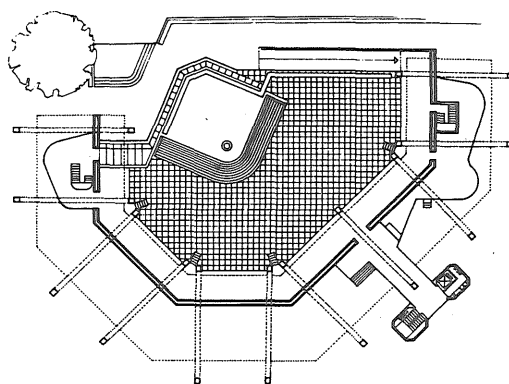
Harvey Court,
Caius College.
Cambridge, Inglaterra.
Sir Leslie Martin y Colin
St. John Wilson,
1962.
Planta.

Queen's College.
Oxford, Inglaterra.
James Stirling,
1966.
Planta.

Ni siquiera el aprovechamiento de los espacios situados tras las bandas escalonadas como lugares de uso público, o la colocación enfática de la estructura y los servicios en el exterior, logra resolver una contradicción que arranca de la misma naturaleza de una ordenación arquitectónica que trata de conjugar la uniformidad del módulo con la variedad requerida por un supuesto usuario individual. Esto aparece aún más claramente cuando el módulo posee entidad espacial, como en las pirámides de Lasdun para la Universidad de East Anglia.

Menos rotundas, pero igualmente problemáticas, se muestran otras tentativas de innovación tipológica llevadas a cabo sobre todo en los campus ingleses. El Winston Churchill College, con una organización en cuadrícula, y el Clare Hall en Cambridge, como una pequeña ciudad compartimentada con calles abiertas, insisten desde distintas posiciones en buscar alternativas satisfactorias a las organizaciones más jerárquicas de los colleges tradicionales. Los problemas de su eventual posibilidad de extensión, las cuestiones de escala y, sobre todo, su propia constitución como entidades arquitectónicas independientes y unitarias son interrogantes abiertos profundamente, aunque no resueltos, en estos ensayos arquitectónicos.

Con esto, y aunque ya está hasta cierto punto



Harvey Court,
Caius College.
Vista desde el patio.

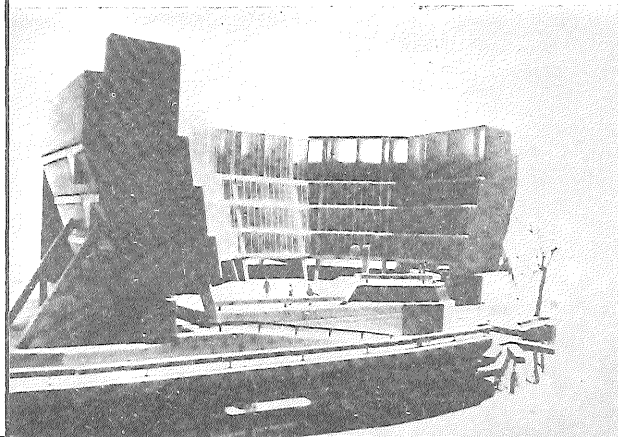
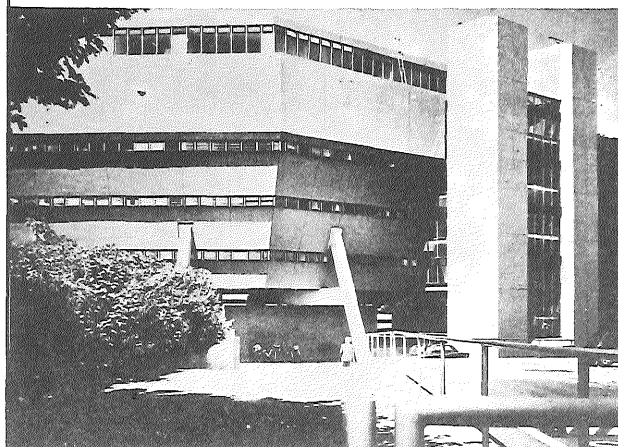
Queen's College.
Vista desde el patio.

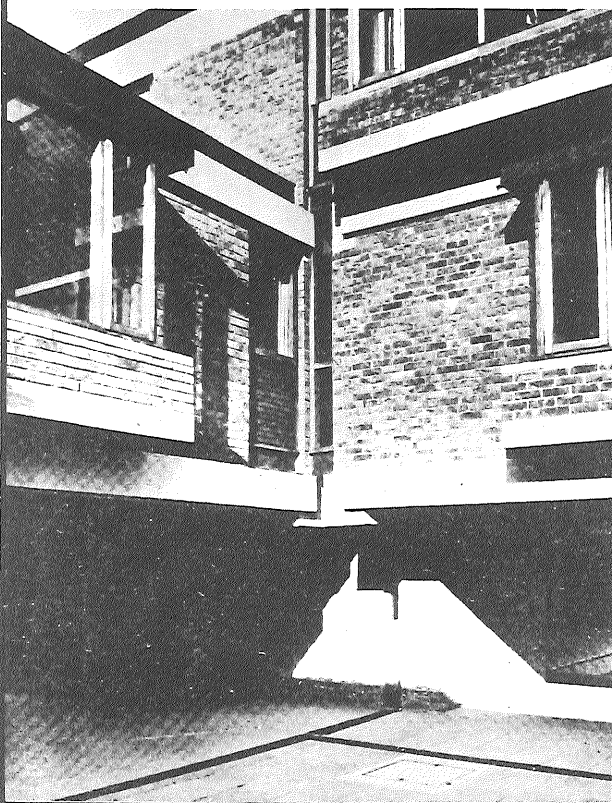
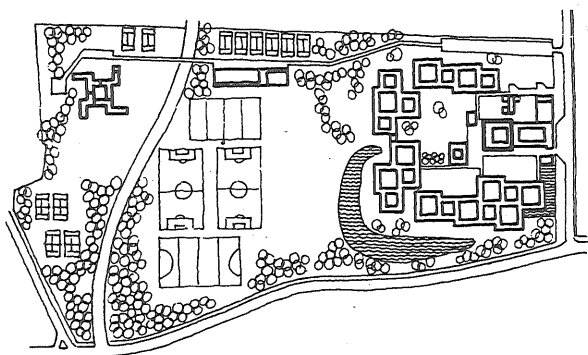
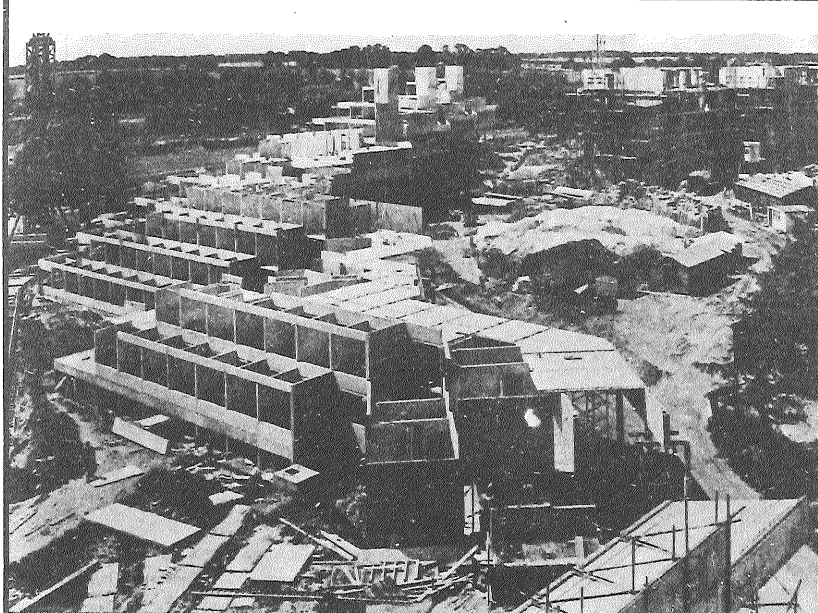
Harvey Court,
Caius College.
Vista de la fachada trasera.

Queen's College.
Vista de la fachada trasera.

Harvey Court,
Caius College.
Maqueta del conjunto.

Queen's College.
Maqueta.





Universidad de East Anglia. Inglaterra. Denys Lasdun & Partners. Vista de las pirámides de residencia.

Universidad de East Anglia. Vista durante la construcción.

Winston Churchill College. Cambridge, Inglaterra. Richard Sheppard, Robson & Partners. 1961-1968. Planta.

Winston Churchill College. Vista desde uno de los patios.

presente en todo lo anterior, vamos a entrar en la segunda consideración que apuntábamos: la de la sustitución del edificio por el complejo o lugar construido, como nivel de actuación arquitectónica. Es significativo el hecho de que en la monografía dedicada por el Architectural Design al Período Heroico de la Arquitectura Moderna (diciembre de 1965) se trate éste, más que como el principio de la modernidad, como el definitivo final de una era: la de la preeminencia del edificio en arquitectura, augurando para el futuro una total mutación en este sentido. El desprecio que los arquitectos sienten hacia el edificio como tal es fundamental para entender esta nueva tendencia, porque no sólo supone un cambio de escala y la aparición de ciertos problemas de agrupación, sino la total disolución de cualquier idea de unidad basada en la propia entidad formal de la construcción, pasando ésta a apoyarse en las relaciones entre forma construida y espacio exterior, entre lo que Aldo van Eyck denomina forma y contra-forma.

Esta concepción de la arquitectura plantea realmente un cambio respecto a la idea de objeto arquitectónico manejada por la modernidad. Y un cambio así no podía por menos que chocar contra una cultura, como la del Movimiento Moderno, que valoraba el objeto como entidad independiente del individuo y la naturaleza, que acababa de librar con éxito una batalla contra el subjetivismo y el naturalismo anterior. La pérdida de rotundidad volumétrica que la arquitectura de los años cincuenta muestra en los bloques pastilla o las torres, que ahora presentan esquinas achaflanadas y remates más acusados, los mecanismos utilizados para acentuar el acuerdo entre el edificio y el suelo en que se asienta, la utilización del edificio al tiempo como entidad autosuficiente y como pantalla que encierra un espacio público, etc. son, en todo caso, manifestaciones de un mismo fenómeno de disolución de la entidad formal del edificio, aquello que había sido el paradigma de la modernidad.

La propia arquitectura de Mies van der Rohe, a pesar de ser el modelo invocado por los arquitectos de los años cincuenta, constituye una referencia muy clara para identificar los rasgos distintivos que impone la arquitectura inglesa de estos años. El Toronto Dominion Center y The Economist tratan ambos temas análogos —en los dos casos se trata de varios edificios altos y una plaza elevada sobre las calles adyacentes— con las diferencias propias de lo que es el centro de una ciudad americana y el centro de Londres.

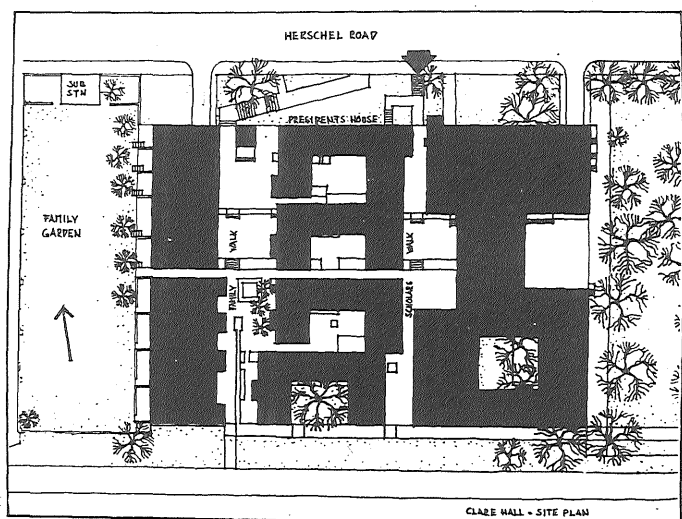
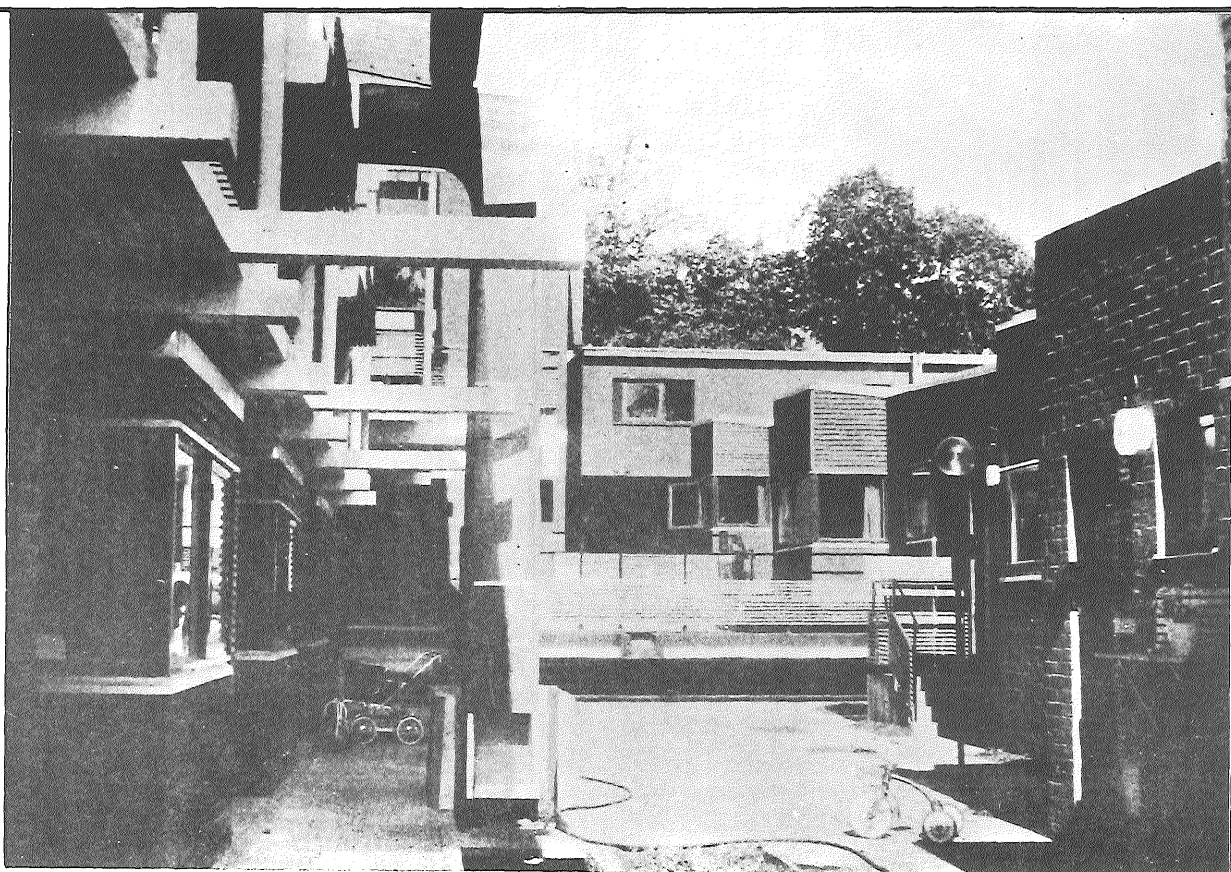
La primera cuestión que surge al comparar estas dos obras, casi contemporáneas, tiene que ver con el tema ya tratado de la repetición, que en este caso no sólo se refiere a la repetición de elementos sino también a la de edificios. Mies construye torres idénticas, tanto en su forma total como en la de sus componentes que también mantienen inalterables sus dimensiones, mientras que las dos torres de The Economist, además de tener distinto tamaño, hacen que una reducción en la escala del edificio signifique automáticamente una reducción en el tamaño de sus componentes. Es decir, si bien en cada uno de los edificios de The Economist se repiten elementos iguales, la variedad hace su aparición en el contraste entre los dos, convirtiendo a uno de ellos en modelo, en maqueta, del otro.

Pero todavía hay una distinción más. Mies diseña el detalle constructivo sobre la base de piezas producidas en serie, perfiles metálicos existentes en el mercado, en tanto que el detalle constructivo de fachada en The Economist busca deliberadamente la colisión entre una pieza de hormigón armado diseñada para este caso concreto y los delgadísimos perfiles metálicos de la carpintería. Podríamos decir que, tanto a nivel de edificio completo, como de componente de fachada o incluso de detalle constructivo, The Economist muestra una ambigüedad que arranca de su propio concepto de repetición.

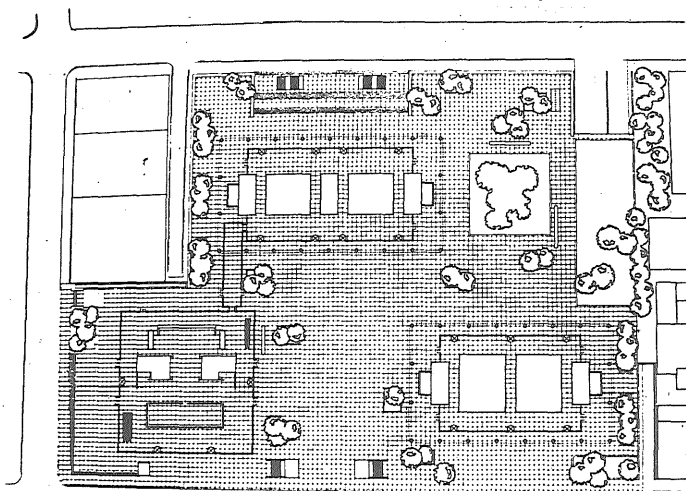
En segundo lugar, lo que en el Toronto Dominion Center no son sino tres edificios aislados que puntúan un espacio abierto y pavimentado, en The Economist es mucho más un complejo en que cada parte alude a la otra, llegando incluso a introducir en un edificio existente la marca de su lenguaje para poder leerlo como perteneciente al conjunto. La misma posición diagonal del banco, lograda simplemente aumentando la dimensión de uno de los chaflanes y la reducción o eliminación de la po-

Clare Hall.
Vista de la zona
de residencia.

Clare Hall. Cam-
bridge, Inglate-
rra.
Ralph Erskine.
1966.
Planta.

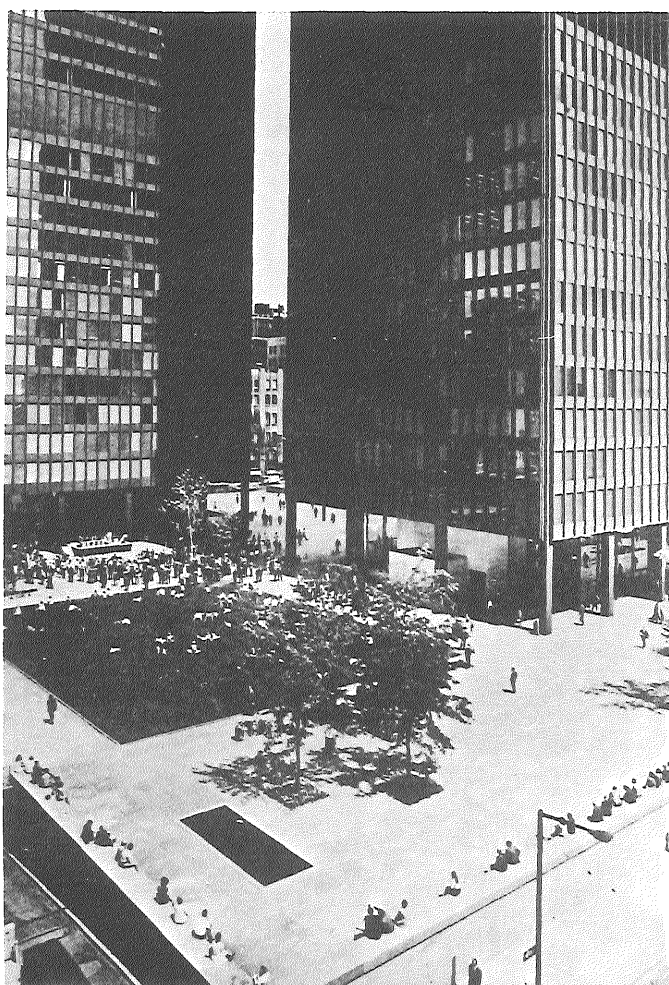


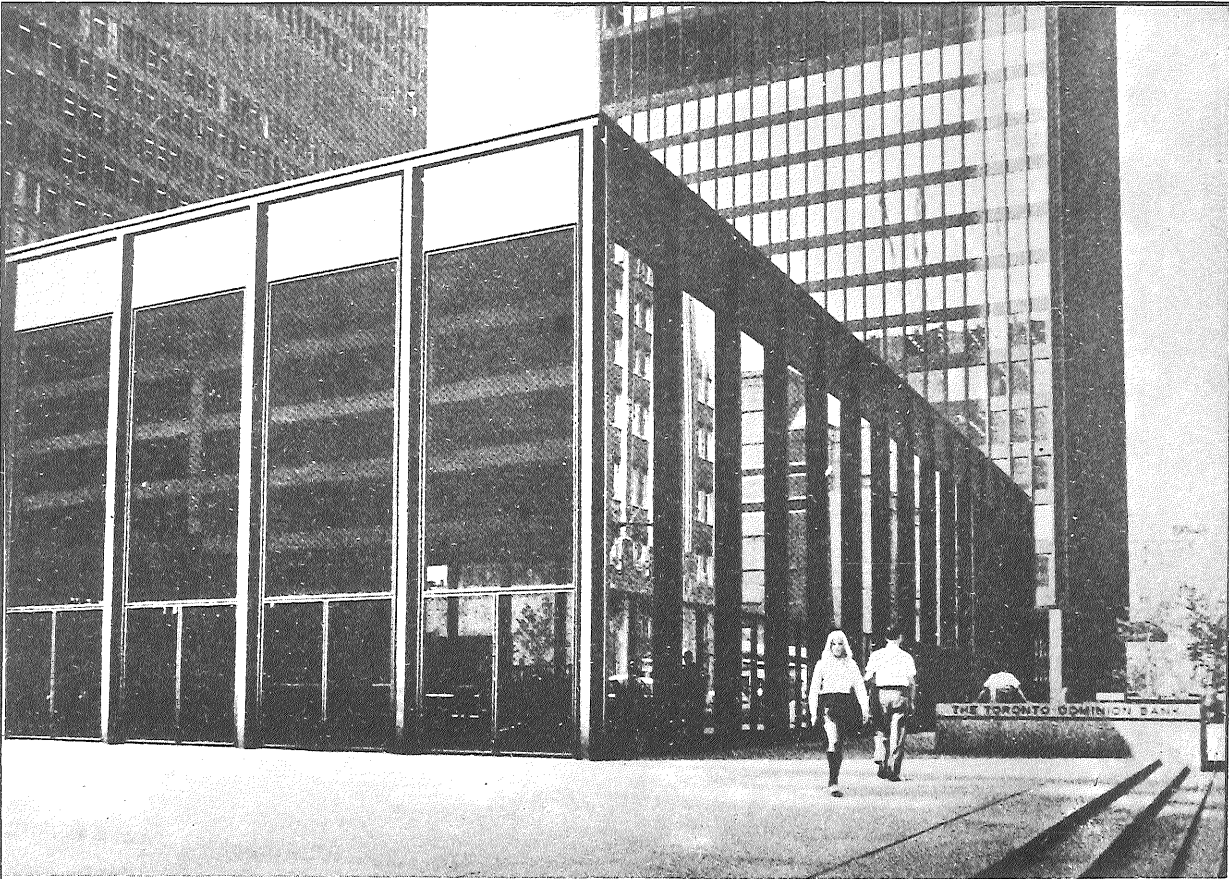
Toronto Domi-
nion Center. To-
ronto, Canadá.
Ludwig Mies van
der Rohe. 1963-
1969.
Planta a nivel de
la plaza.



Toronto Domi-
nion Center.
Vista del con-
junto.

Toronto Domi-
nion Center.
Vista de la plaza.

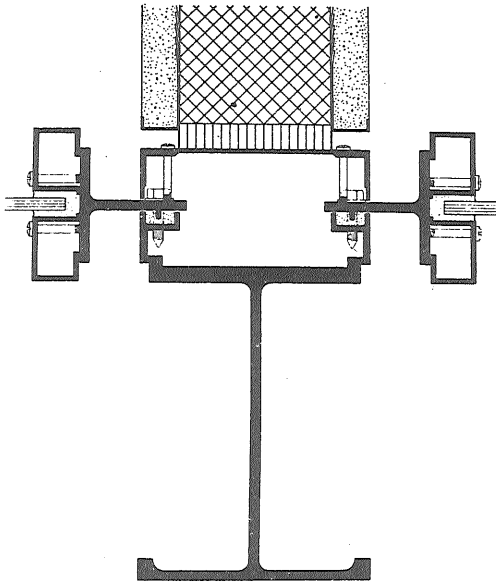




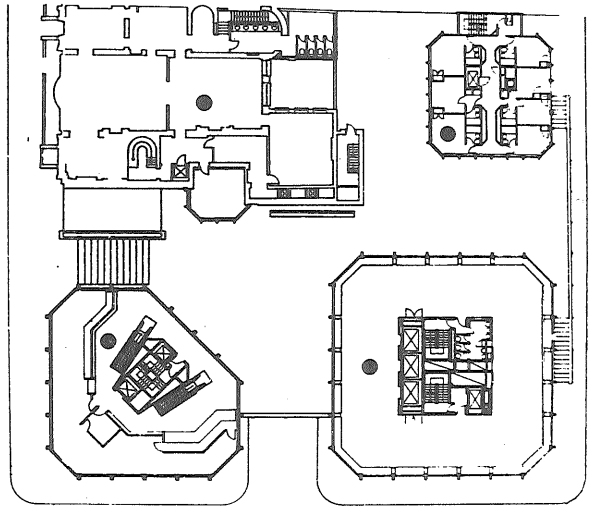
Toronto Dominion Center.
Edificio del banco.

The Economist.
St. James's, Londres.
Peter y Alison Smithson, 1964.
Planta a nivel de la plaza.

Detalle típico de muro cortina.
Mies van der Rohe.

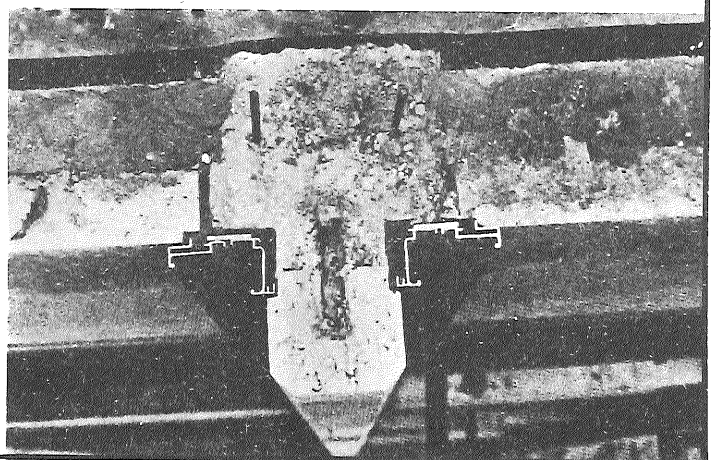
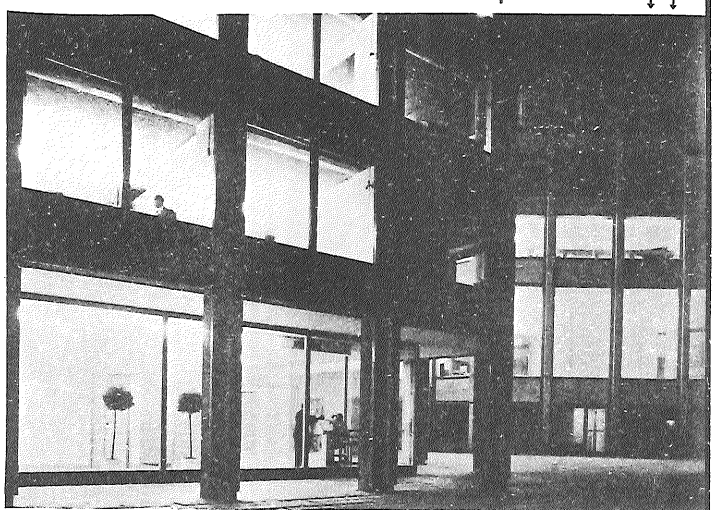
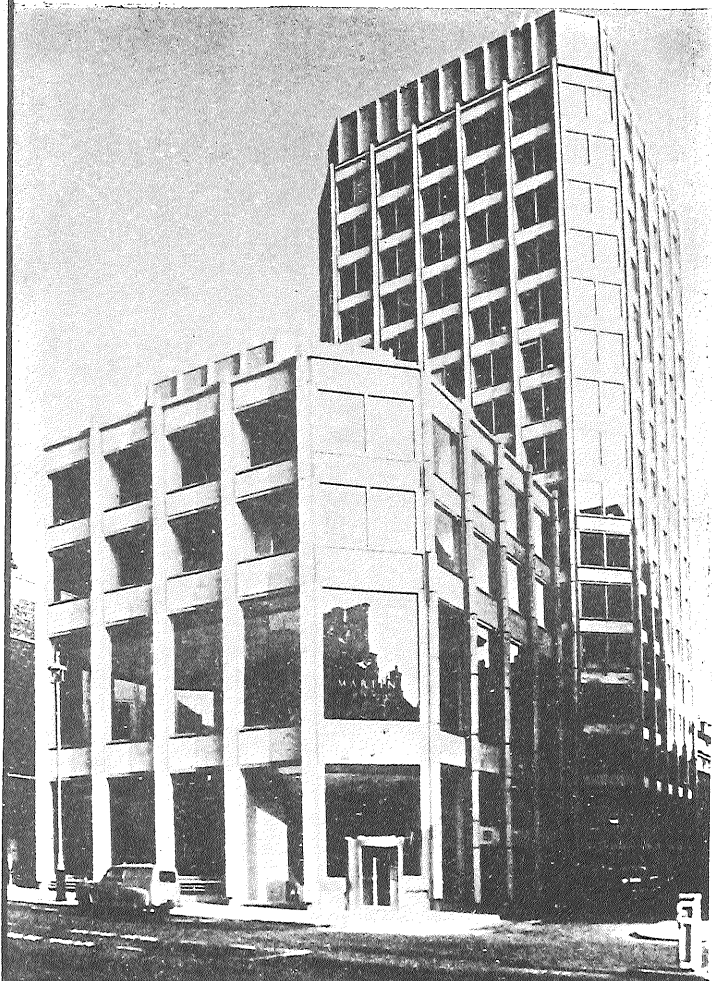


The Economist.
Vista desde el exterior.



The Economist.
Vista desde la plaza.

The Economist.
Detalle constructivo de la fachada.



sibilidad de grandes aberturas en la plaza, lucha por conseguir un espacio cerrado con entidad de plaza allí donde su propia forma en planta lo hace imposible.

La pretensión, característica de los años cincuenta, de construir un auténtico conjunto urbano en el que la plaza sea el elemento prioritario, fuerza en *The Economist* un compromiso entre lo que es un edificio alto y una altura no excesiva, como también que los edificios sean elementos intermedios, ni interiores ni perimetrales a la plaza, con el fin de insertarlo en su entorno. Con idéntico propósito aparecen la dualidad rampa-escalera y la continuidad de materiales entre fachadas de los edificios y el enlosado de la plaza. Todos estos rasgos confieren a *The Economist* un carácter no bien definido y difícil de aprehender, a pesar de su indudable calidad.

The Economist, como gran parte de las obras más logradas de la arquitectura de los años cincuenta en Inglaterra, pone al descubierto sin paliativos las contradicciones del sistema en que se apoya. Un sistema que, como ya hemos señalado, es más una ética que una estética, más una moral de diseño que un estilo. Porque, ¿cuál es la justificación de la misma idea de repetición si sólo se acepta lo estrictamente necesario, se rechaza la más pura tecnología y se niega la decoración?, ¿en nombre de qué razón es necesario introducir la variedad cuando intervienen elementos iguales o reducir los tamaños de los componentes cuando cambia la función o las dimensiones del edificio?, ¿cuáles son los límites de un complejo arquitectónico, al mismo tiempo volumen construido y espacio abierto encerrado por él, forma y contra-forma? y, por fin, ¿cuáles los criterios de selección de materiales para la elaboración del lenguaje arquitectónico, si se niegan las formas del pasado, la capacidad del individuo para imponer un lenguaje privado y la absoluta racionalidad?

Si hay algo que la cultura contemporánea rechaza sin reservas es el dogmatismo basado en una ética intangible y trascendente, es decir, ese humanismo que no siente la necesidad de contrastar con algo exterior sus convicciones inamovibles. Sólo la racionalidad o la retórica, en su sentido más amplio, pueden esgrimirse hoy como fundamentos válidos para la actividad creativa en la arquitectura ya que, en ningún caso, la profesión aceptará ser dirigida con la simple promesa de que si busca lo que es bueno y se autolimita a lo estrictamente necesario, logrará el éxito en su empresa. Fuera de esto, uno puede reconocer siempre la calidad de obras surgidas al amparo de esta ética constructiva y la capacidad de sus autores para resolver problemas arquitectónicos con profesionalidad y brillantez, pero no la entidad de estas tendencias como movimientos arquitectónicos, capaces de sentar bases compartidas y de dirigir la actividad de los futuros profesionales.

Serán el interés por la abstracción formal y el reconocimiento del valor de los precedentes lo que marcará el salto cualitativo de la arquitectura de nuestros días, lógicamente más interesada en revisar en profundidad los presupuestos del Movimiento Moderno que en considerar su más inmediato pasado. Es así como se entiende la marginación de esta época de transición de la polémica arquitectónica contemporánea, y no sólo por demasiado próxima, sino por su carácter conciliador y moralista que tanto detestan las vanguardias.

Parece indudable reconocer que es en gran medida esa pretensión de claridad intelectual y de disciplina estética, esa ética rigurosa y austera, ese humanismo trascendente, lo que empaña muchas de las producciones de arquitectos de talento, impidiendo soluciones más radicales y obligando en no pocos casos a una innecesaria exhibición de los materiales y servicios como muestra de su autenticidad constructiva. Pero, además, la ética es también la que actúa como una defensa que impide al crítico enfrentarse con la propia cualidad arquitectónica de las obras, tanto como al arquitecto contemporáneo considerar positiva o negativamente sus experiencias formales y sus posibilidades de entrar dentro del proceso revisionista emprendido por la arquitectura actual. Después de todo esto, cabe preguntarse si ética y estética arquitectónica son realmente dos cosas separadas, de manera que puede tomarse

una independientemente de la otra y valorar los logros formales al margen de los supuestos éticos de sus autores.

Sin embargo, tal como ya han apuntado algunos autores, no hay que relegar la importancia de los períodos aparentemente vacíos, de las épocas de transición, en que parece que los problemas no se resuelven, sino que sólo se plantean. Porque es quizá en estos momentos cuando se hacen más visibles las contradicciones inherentes a la actividad arquitectónica y son las obras que con más fuerza muestran estas inconsistencias las que, paradójicamente, más pueden sugerir caminos válidos de actuación. Y, no es sólo la calidad de numerosas obras y arquitectos de este período, y el supuesto atractivo derivado de su carácter de transición, lo que nos lleva a indagar el porqué de su marginación y la eventual validez de sus experiencias, sino también la necesidad de delimitar en lo posible el área en que una revisión de la arquitectura de los años cincuenta puede tener hoy lugar.

Aparte del poder que estas obras puedan tener como precedentes utilizables por un determinado arquitecto en un momento concreto, la polémica que parece iniciarse ya entre ciertas personalidades representativas de la arquitectura de los años cincuenta y los arquitectos del post-modernismo sólo tiene, en nuestra opinión, un ámbito relevante en que puede resultar fructífera, aquel que está alejado de la ética. Porque, cualquier declaración en cuanto a la necesidad de guiar la vida de los usuarios y de buscar lo verdadero, cualquier ataque a las consecuencias sociales y políticas de ciertas actitudes formales, etc, constituyen un arsenal al que la cultura arquitectónica actual es absolutamente inmune y, en consecuencia, armas que no lograrán ni siquiera la atención de sus interlocutores.

Pero, como decíamos al comienzo de este artículo, la fisura del post-modernismo ha comenzado ya a abrirse desde dentro, y a reconocerse la debilidad de su slogan de permisividad e inclusividad formal ilimitada en las obras construidas. Y si bien no pensamos que el paso siguiente sea inevitablemente el que corresponde a un movimiento pendular, que tras un exceso de imágenes vuelve a buscar la máxima austeridad, lo que sí es cierto es que es ahora cuando se hace más necesario que los arquitectos contemporáneos miren por encima de sus propios límites y supuestos para poder reforzar los valores y objetivos que sustentan su actividad.

Parece, entonces, que la barrera ética que impedía el acercamiento a la arquitectura de los años cincuenta en un momento de euforia programática, es menos barrera cuando empiezan a aflorar las primeras contradicciones del post-modernismo, y esto permite reconocer a la cultura actual que también la arquitectura de los años cincuenta trajo consigo, si bien encubiertas bajo esa actitud ética generalizada, aportaciones valiosas para la construcción de edificios. En este sentido, los avances en el tratamiento de los materiales y los métodos constructivos, los ensayos tipológicos y, sobre todo, aquellos aspectos en que la arquitectura se arriesgó más llegando casi a tocar sus propios límites disciplinares, como son los relativos a la introducción del espacio exterior y el dominio público en la construcción, están hoy dispuestos con todo derecho a reivindicar su papel dentro del panorama arquitectónico de nuestros días y a guiar nuevas experiencias, cuando el academicismo y la acumulación de elementos iconográficos amenazan la propia estabilidad del movimiento post-moderno.

Desde la pluralidad arquitectónica y los deseos de rigor y realismo de la arquitectura actual, y establecida ya una cierta distancia crítica con un movimiento claramente separado de los valores del presente, no hay razón para que recuperaciones como las de algunos arquitectos, cuyos excesos formales están en el límite de lo constructivamente verosímil, tengan más fortuna que la de otros más autolimitados, ni para que resulte tan difícil conectar con figuras muy próximas a nosotros sólo porque uno rechaza inconscientemente el moralismo que subyace en toda su arquitectura.

María Teresa MUÑOZ

